littérature

REVUE TRIMESTRIELLE MAI 1995 • N° 98

BIOGRAPHISMES

par
Michel Sirvent
Bruno Ackermann
Susan Marson
Pierre-Marie Héron

RÉFLEXIONS CRITIQUES
Ambroise Barras
Nathalie Piégay-Gros
Koenraad Geldof

LAROUSSE

Conseil de rédaction
Jean Bellemin-Noël
Claude Duchet
Jean Lacoste
Jean Levaillant
Henri Mitterand
Claude Mouchard

Bureau
Jean-Claude Coquet
Jean-Claude Mathieu
Jacques Neefs
Georges Raillard

Correspondants
Allemagne :
Wolf-Dieter Lange
Gerhard Neumann
Belgique :
Fernand Hallyn
Brésil :
Leyla Perrone-Moïses
Canada :
Michel Pierssens
Espagne :
Joaquim Sala Sanahuja
États-Unis :
Tom Conley
Joan Dejean
Thomas Pavel
Italie :
Luigi de Nardis
Fausta Garavini
Japon :
Hidetaka Ishida
Pays-Bas :
A. Kibédi Varga
Portugal :
Eduardo Prado Coelho
Royaume-Uni :
Peter France
Marian Hobson
Suisse :
Michel Jeanneret

Les manuscrits doivent être adressés à
Jacques Neefs
3, rue de Turenne
75004 Paris

Les auteurs sont priés de conserver
un double de ces manuscrits,
qui ne sont pas retournés.

Les demandes d'abonnement doivent être adressées à

CDR
Centrale Des Revues
11, RUE GOSSIN
92543 MONTROUGE CEDEX FRANCE

Tarif : un an, quatre numéros
FRANCE : 300 FF
ÉTRANGER : 350 FF

le numéro : 95 FF

Revue publiée par Larousse
et le Département de littérature française
de l'université de Paris-VIII
(Vincennes/St-Denis).

LAROUSSE
17, RUE DU MONTPARNASSE,
75298 PARIS CEDEX 06

Michel Sirvent, Loyola University, Chicago

BLANC, COUPE, ÉNIGME : « AUTO(BIO)GRAPHIES ». W OU LE SOUVENIR D'ENFANCE DE GEORGES PEREC

> Tout se passe comme si, après avoir été une aide, l'écriture autobiographique était devenue un obstacle, qui devait à son tour être dépassé.
> Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe* [1]
>
> Nous supposons que la vie *produit* l'autobiographie comme un acte produit ses conséquences, mais ne pouvons-nous pas suggérer, en toute égalité, que le projet autobiographique peut lui-même aussi produire et déterminer la vie, qu'il est en fait gouverné, quoi que *fasse* l'écrivain, par les nécessités techniques de l'auto-protrait, et qu'il se trouve ainsi déterminé, dans tous ses aspects, par les ressources de son medium ?
> Paul de Man, « *Autobiography As De-Facement* » [2]

Il arrive qu'une autobiographie soit dépassée par le contexte où elle se propose : l'espace du livre [3]. Or, cela ne se proclame guère : sinon à réduire l'ensemble à l'une de ses parties [4], *W ou le souvenir d'enfance* [5] n'est pas un simple « puzzle » autobiographique [6]. C'est

1. P.O.L., p. 37 (abr. *Mémoire*).
2. *The Rhetoric of Romanticism,* New York, Columbia University Press, 1984, p. 69 (je traduis).
3. Rappelons que *Espèces d'espaces* commence son investigation depuis l'espace littéral, l'espace de la « page » : « L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche », Galilée, 1985, p. 21. L'espace est compris comme « ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour », *ibid.*, p. 13. L'espace « littéraire » dont il s'agit ici — je renvoie à Gérard Genette, « La Littérature et l'espace », *Figures II,* Seuil, coll. « Points », 1969, pp. 43-48 — se constitue d'un ensemble de paramètres, manifestes notamment dans la graphie, la mise en page, mais aussi le découpage de l'écrit. J'entends donc cet espace comme « ce au milieu de quoi » la lecture se déplace et *d'où* la représentation advient.
4. Perec envisageait « trois séries de chapitres : le feuilleton, les souvenirs d'enfance, et l'histoire même de son rapport à W », *Mémoire,* p. 89. La troisième partie du livre, celle qui aurait disparu, aurait été constituée de l'« histoire de la genèse du livre », *ibid.*, p. 92. À la fiction, à l'autobiographie se serait ajoutée une dimension en quelque sorte « méta-opérationnelle », *ibid.*, p. 113.
5. Paris, Denoël, coll. « Les Lettres Nouvelles », 1975.
6. Pour Burgelin, il s'agit d'une « autobiographie en deux textes », d'un « montage

aussi un roman feuilleton, un récit feuilleté qui, dans sa disposition actuelle, garde les traces de son espace de parution [7] ; à vrai dire, d'un espace-temps d'où les lois de la coupe et du blanc régissent l'entier dispositif. C'est dans ces termes que Perec fait part de son projet à Maurice Nadeau :

> je me suis dit que la forme qui conviendrait le mieux [...] était celle du roman-feuilleton [...] m'obligeant chaque jour à une nouvelle invention, à la construction d'épisodes dont chacun conclurait heureusement celui qui précède et préparerait, dans le mystère et le suspens (ou suspense), celui qui suit [8].

Le montage final se découvre suivant la répartition des séries, le découpage des séquences, et tout ce qui touche, en gros, le mode de présentation matérielle foncièrement partitif des récits qui s'y croisent. Ce plan d'exposition est si bien organisé qu'il s'apparente à une *partition*.

LIPOGRAPHIE

Né d'une recherche menée *dans* et *sur* l'espace du livre, *W ou le souvenir d'enfance* est une « fiction autobiographique » qu'expose une « écriture blanche ». En alternant avec un roman d'aventure suivi, dans la seconde partie, de la description d'une cité « régie par l'idéal olympique » [9], l'autobiographie n'occupe qu'une moitié de l'ouvrage. L'alternance des deux volets (romanesque/autobiographique) se fait en une succession de 37 chapitres, de part et d'autre d'une division pas tout à fait « médiane » puisque l'ellipse cardinale figurée par les fameux « points de suspension » de la page 85 se place entre les chapitres XI et XII, à l'issue du premier tiers du livre. Un blanc générateur (« le lieu initial ») serait ici matérialisé dans l'intervalle entre les deux parties, entre « les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture » :

> dans cette rupture, dans cette cassure qui suspend le récit autour d'on ne sait quelle attente, se trouve le lieu initial d'où est sorti ce livre, ces points de suspension auxquels se sont accrochés les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture (prière d'insérer).

C'est une portion de l'espace du livre que l'on peut dire *tomo(topo)graphique*. Si l'on observe l'ordonnancement général depuis cette

autobiographique », *Georges Perec*, Seuil, « Les Contemporains », 1988, pp. 138, 139. Pour Lejeune, dans un certain sens, c'est « une autobiographie psychanalytique », *op. cit.*, p. 65.

7. La série initiale, parue dans *La Quinzaine littéraire* sous forme de feuilleton (« entre septembre 1969 et août 1970 », *W*, II, 14), procède d'un « roman d'aventure, un roman de voyages, un roman d'éducation » « né d'un souvenir d'enfance ; ou plus précisément, d'un phantasme » enfantin, mais aussi d'un pastiche des *Enfants du Capitaine Grant*, « Lettre à Maurice Nadeau », cité dans *Mémoire*, p. 96.

8. *Ibid.*

9. Rappelons que, dans la seconde partie, la section en italiques donne lieu à une histoire assez distincte. Il ne s'agit plus de celle de Gaspard Winckler, de sa rencontre avec ce mystérieux émissaire, Otto Apfelstahl, qui découvre sa fausse identité, et le charge d'une mission de sauvetage, retrouver l'enfant disparu duquel il emprunte le nom, toutes péripéties qui constituent le *récit du voyage à W* (série 1). À partir du chapitre XII, à ce qui sou couvert d'une même typographie se donne comme une suite — en réalité une « fausse continuation » (voir pour ce type de problèmes, Jean Ricardou « Le dispositif osiriaque », *Nouveaux Problèmes du roman*, Seuil, 1978, pp. 198-223) — se substitue un type de récit tout autre : la *description de la cité W* (série 3) [voir tableau 2, infra, p. 13].

matério-rupture [10], on compte dans la première partie 6 chapitres fictionnels, 5 sections autobiographiques ; dans la seconde, 13 chapitres en italiques consacrés à la description de l'île W et, cette fois, un nombre égal de sections autobiographiques. Les deux parties démarrent avec les deux séries imaginaires, mais alors que la première se clôt avec l'italique, le livre se termine sur une section en romain (série 2 autobiographique). Onze chapitres pour la première partie contre 37 pour l'ensemble, ce qui laisse 26 chapitres pour la seconde (11 + [...] + 26) :

TABLEAU 1

parties	I	(...)	II
nombre de chapitres	11		26
italique	*1 3 5 7 9 11*		*12 14 16 18 ... 34 36*
romain	2 4 6 8 10	[12]	13 15 17 ... 33 35 37

À la charnière des deux parties se situe la seule infraction au système d'ensemble. À cet endroit, les séries n'alternent pas. Le récit en italiques semble se poursuivre après les points de suspension. Telle « anomalie structurelle » [11] dispose moins une rupture de la séquence fictionnelle qu'elle ne suggère l'inscription en creux d'un épisode autobiographique, un espace à remplir qu'appelle l'alternance générale. Avec cette coupure, il ne s'agit plus seulement d'un espace vide, mais à la fois d'un seuil et d'une suite : le récit est suspendu « autour d'on ne sait quelle attente ». Cet espace signalé comme « vacant » suspend non seulement le récit mais, au lieu même où ils se disposent, les points de suspension remarquent sa fonction signifiante. Ceux-ci, entre parenthèses, soulignent une deuxième fois qu'à la limite ils auraient pu ne pas être re-marqués. Suivant le principe de redoublement qui règle apparemment l'ensemble de l'ouvrage, l'on peut affirmer que cette seconde ouverture « (...) », en répondant à la formule « pour E » de la première partie, se verrait ainsi attribuée le rôle d'une seconde dédicace [12]. Si l'on peut supposer que le E majuscule de la

10. Avec les « matério-rupteurs *vides*, ce qui s'insère dans le texte, ce n'est plus du texte : ce sont des blancs, en général réglés », Jean Ricardou, « La Révolution textuelle », *Esprit* 12, 1974, p. 940.

11. « La fiction vient occuper, au chapitre XII, la place que le principe d'alternance attribuait à l'autobiographie », Mireille Ribière, « L'autobiographie comme fiction », *Cahiers Georges Perec n° 2, Textuel* 34/44, n° 21, 1988, p. 27.

12. Cela se déduit, non seulement de leur emplacement dans le livre et sur la page — les deux « dédicaces » sont en relation, selon un vocabulaire que j'emprunte aux travaux de Ricardou, d'*isochorotopisme* (« Eléments de textique (IV) », *Contrebandes/Conséquences* 13/14, 1990) mais aussi, du fait que ces signes *a priori* énigmatiques semblent relever d'un commun paradigme, celui de l'absence, de la

première renvoie à une personne réelle, la tante Esther par exemple, la lettre joue aussi bien le rôle d'une véritable *dédicace intertextuelle* [13]. Le montage péritextuel place en équivalence une lettre, l'objet d'un intertexte lipogrammatique *(La Disparition),* et des signes diacritiques, dont la fonction n'est plus seulement ruptrice et suspensive mais emblématique. En effet, cette section « disparue » de l'espace de *W* que suggère en filigrane la structure (celle qui eût été la douzième) joue ce même rôle d'aporie structurelle que le chapitre V de *La Disparition.* L'on sait que ce roman lipogrammatique s'est ordonné à partir du paradigme arithmo-alphabétique : le rapport du rang du chapitre disparu (V) au nombre de chapitres (26) du livre est équivalent à celui entre le numéro de la lettre disparue (la cinquième, la lettre E) et le nombre de lettres de l'alphabet qui la contient (26). Non seulement le nombre de chapitres de la seconde partie de *W* correspond à celui de *La Disparition,* comme si le roman était ici placé en abyme, mais en rapportant du coup le chiffre au nombre de lettres qui compose notre alphabet, l'on peut admettre que la composition suit un principe très voisin de celui qui ordonne le lipogramme. Cette hypothèse se trouve corroborée dans le chapitre VIII. La dichotomie qui affecte la série autobiographique (avant et après l'apprentissage de l'écriture, par exemple) s'y traduit sur le plan graphique. Un peu à l'image des chapitres II et IV, le chapitre VIII dispose « deux textes », le premier sur la photo du père, le second, de la mère. Ces deux textes sont une transcription d'une ancienne version qui date de « quinze » ans (*W* 41). Afin de la distinguer, la typographie se dédouble encore une fois : ces deux anciennes descriptions se présentent bien en romain, mais en caractère gras. Double dédoublement donc : non seulement ce double texte-document est encadré par un deuxième texte qui les insère, mais ce texte-cadre se répartit en deux, de part et d'autre de cette insertion, en rassemblant, de façon tout à fait inusitée, une prolifération de notes « métatextuelles » au nombre, faut-il le souligner de...26. Vis-à-vis du principe lipogrammatique qui fonde *La Disparition,* la composition de W pourrait être qualifiée de *lipo-graphique.*

SOUS LE SIGNE DU DOUBLE

L'on n'a guère pris la mesure du fait que les deux parties s'ouvrent avec la série fictionnelle et que la série autobiographique se trouve

disparition, de la... suspension. Dans *La Disparition,* on se souvient qu'après la page de titre, c'est le sonnet lipogrammatique en E « La disparition » de Roubaud qui ouvre le roman. D'autre part, l'on remarquera que parmi les nombreuses indications sur la position topographique des villages de l'île W, rien ne se situe à l'Est et, par conséquent tout se trouve toujours à l'ouest (W) (XIV, 97, 101).

13. Sans entrer ici dans le détail, la dédicace « Pour E », que nous pouvons appeler une *dynamo-dédicace* (que je forge sur le concept de *dynamoscripture :* « toute scripture dont une part demeure à l'état virtuel », Ricardou, « Eléments de textique (I) », *Conséquences* 10, 1987, p. 18) est aussi « mixte » sous l'angle du dédicataire, puisque le monogramme recouvre à la fois une personne réelle, un « dédicataire privé » (voir Gérard Genette, *Seuils,* 1987, p. 123), et la voyelle, « absente de tout bouquin », bref le héros grammatique d'un ouvrage autographe qui se fait remarquer du coup par une « absence de dédicace [...] significative comme un degré zéro », *ibid.,* p. 126.

donc deux fois en seconde position [14]. Avec la lettre bifide *W* (« double V ») que dédouble encore le second segment, *ou le souvenir d'enfance,* la forme du titre anticipe sur l'ordre des séries, le battement de l'italique et du romain, la bi-partition principale, les subdivisions diégétiques : le titre s'affiche comme il affiche un ensemble « doublement double » [15]. Ce sous-titre, alternatif, en commençant par déplier l'énigmatique lettre — emblème d'une « double Vie » [16], d'une identité ou d'un nom qu'à son insu l'on usurpe (Gaspard Winckler à la place de l'enfant éponyme qu'il recherche) —, en s'ajoutant comme second élément, entame l'assurance du premier. Incise ouvrant ce qui s'énonce à l'excès d'écriture [17], la conjonction « ou » dédouble mais aussi divise toute formule dès qu'elle se propose. Le sous-titre se divise encore dans une fonction d'indication générique (« souvenir d'enfance »), généricité à son tour contredite par l'article défini : « le souvenir d'enfance ». Énigmatique par son incomplétude, le W inscrit le récit sous le signe du double et, comme dans les romans à clés, du secret né du manque et du masque. Le W place en tout cas le récit sous le sceau de la *ficticité* en ce qu'il précède dès le titre tout souvenir, quel qu'il soit [18]. Comme il y a deux parties, deux dédicaces, il y a aussi deux épigraphes, la même et une autre selon le principe de la variante, signées Raymond Queneau :

> *Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment pourrais-je l'éclaircir ?* (Première partie)
>
> *cette brume insensée où s'agitent des ombres, — est-ce donc là mon avenir ?* (Deuxième partie)

Après la reprise de l'alexandrin blanc [19], la rime du second segment octosyllabique (« éclaircir », « avenir ») fait écho à un des éléments du

14. Par rapport à l'ordre conventionnellement assigné aux deux graphies, il faut noter leur inversion dans *W.* L'on commence plutôt par le romain, l'on passe à l'italique avec une seconde « série » — c'est le cas des *Géorgiques* ou de *The Sound and the Fury.* D'autre part, si Perec affecte le caractère romain au côté autobiographique, peut-être porteur, selon l'usage, d'une plus grande valeur de « vérité » — documentaire — que l'italique, on sait que Barthes opte à l'inverse pour l'italique dans une section nettement plus personnelle *Pause : anamnèses* du *roland BARTHES par roland barthes,* Seuil, coll. « écrivains de toujours », 1975, p. 111-113.

15. F. Warren Motte, « Embellir les lettres », *Cahiers Georges Perec n° 1,* Colloque de Cerisy (juillet 1984), P.O.L., 1985, p. 120.

16. Y aurait-il un lien entre cette hypothèse et cette remarque de Renaud Camus sur « la coutume d'utiliser le W comme force optative de *vivre* » qu'il remarque dans les affiches du XVIII[e] siècle ? *Journal d'un voyage en France,* Paris, Hachette P.O.L., 1981, p. 333.

17. « 1. C'est ce surcroît de précision qui suffit à ruiner le souvenir ou en tout cas le charge d'une lettre qu'il n'avait pas » (*W,* IV, 23).

18. Rappelons l'importance de l'intertexte fictionnel dans ce montage, dès les projets initiaux (« Jules Verne, Roussel, et Lewis Carroll » signale Perec, « Lettre à M. Nadeau », art. cit., p. 96) ainsi que dans la version finale qui, ici au premier chef, nous intéresse (voir M. Ribière, art. cit., p. 31 ; Vincent Colonna, « W, un livre blanc », *Cahiers Georges Perec n° 2, op. cit.,* p. 16). Un des intertextes majeurs, outre le *Bartleby* de Melville sur lequel on reviendra, est *William Wilson* d'E.A. Poe, fiction allégorique d'une certaine écriture à la fois autobiographique et intertextuelle dans laquelle un narrateur, racontant sa vie, en vient à raconter celle d'un autre, son homonyme ; fable où le récit de soi devient, *en cours d'écriture,* le récit d'un autre.

19. *Chêne et chien, I,* Bibliothèque de la pléiade, Œuvres complètes, I, 1989. Dans le texte original, il y a passage à la ligne, avant le segment interrogatif.

titre : « souvenir ». Double vie d'où se désignent deux catégories temporelles, le passé/l'avenir, réduites pour l'autobiographe au même sort : une « brume insensée où s'agitent des ombres ». Comme il y a deux épigraphes, il y a aussi deux incipits :

J'ai longtemps hésité avant d'entreprendre le récit de mon voyage à W (I, 9).

Je n'ai pas de souvenirs d'enfance (II, 13).

On retrouve au bout des deux phrases la part du titre — cette fois déplié, distendu — correspondante. La conjonction qui opérait l'alternance devient signe de la césure, comme si entre-temps elle était « tombée » dans l'intervalle qui sépare les deux chapitres, traduite en « points de suspension » à la charnière des deux versants du livre. Comme il y a trois séries (deux imaginaires, une autobiographique), il y a tout compte fait un troisième incipit qui rime avec le premier : « *Il y aurait, là-bas, à l'autre bout du monde, une île. Elle s'appelle W* »[20] (XII, 89), puis un quatrième : « Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble » (XIII, 93). Ces derniers reprennent, une seconde fois, une partie du titre : « W »/« souvenirs ». Faux départ, changement de registre, en tout cas, pour commencer, il faut s'y prendre au moins à deux fois, sur un autre plan, transposé, l'un dans l'autre imbriqué.

Il n'y a pas de régime narratif qui doive l'emporter, il n'y a pas non plus de version définitive, c'est ce que semble indiquer la structure mais aussi bien le « site » du chapitre II dans l'espace du livre. Comme la série fictionnelle, l'histoire individuelle ici se dédouble. Seulement, telle « coupure biographique », on peut la situer d'une autre manière. Non pas uniquement à partir de l'époque de la séparation avec la mère, mais avec la première tentative d'écriture. Il y aurait un « avant » et un « après » la « vocation » d'écrire qui se révèle quand Perec écrit « pour un journal de classe » « un feuilleton policier »[21], référence cruciale pour le dispositif du livre. Il y a donc plusieurs lignes possibles de démarcation. Dans ce « second premier chapitre » il y a, d'un côté, l'absence de souvenirs d'enfance (« Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes », 13) ; d'un autre, l'invention d'une histoire : « À treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire [...] je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait « W » et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance » (14). « W » est la fiction ou l'un des scénarios de son enfance pour laquelle aucun souvenir ne subsiste. Mais autour de ce vide[22] il y a encore une autre division, géographique, telle qu'elle se

20. On remarquera l'homophonie des termes « Il / île » occupant des places opposées dans une même phrase (en « antichorisme » selon le vocabulaire de Ricardou, « Eléments de textique » (IV), *Contrebandes*, art. cit., pp. 167-188), la substitution des pronoms (masculin/féminin) entre les deux phrases (île / Elle) permettant l'articulation virtuelle, en sus de cette entre Elle et W) de cette autre (W / il). Tout ceci s'inscrit au moment où s'effectue un changement dans le régime narratif (voir infra).

21. Documents 10 et 11, *Mémoire, op. cit.*, pp. 111-113, p. 114.

22. Rappelons-nous l'incipit de l'avant-propos d'*Espèces d'espaces* : « L'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans », p. 13, *op. cit.*

précise avec ce nouveau début de l'autobiographie, au chapitre XIII : « le départ de Paris » qui ouvre la seconde partie [23]. La fracture chronologique se traduit dans l'espace : il y a le côté **Vil**in, et le côté **Vil**lard (double vie, double V : la maison de la rue Vilin représente le premier volet existentiel avant la vie à Villard) : « l'époque de W, entre, disons, ma onzième et ma quinzième année [...]. Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son absence de repères » (93-4). Onze, treize, quinze ans (tous chiffres qui renvoient aux partitions du livre — les 11 sections de la première partie [24], le chapitre XIII qui est le second début autobiographique, le 15 qui peut renvoyer au premier lieu de parution, *La Quinzaine Littéraire*), peu importe la date exacte. Ce qui « compte », c'est que W s'inventa, une histoire entre dessin et écriture. Car il se trouve, au-delà des fractures familiale, chronologique, géographique, une quatrième ligne de partage, l'entrée à l'école communale :

> et c'est cette année scolaire-là (peut-être le « cours élémentaire, deuxième année », en tout cas l'équivalent de la huitième) qui constitue encore aujourd'hui le point de départ de ma chronologie : huit ans, huitième (comme n'importe quel autre enfant scolarisé dans des conditions normales), sorte d'année zéro dont je ne sais pas ce qui l'a précédée (quand donc, précisément, ai-je appris à lire, à écrire, à compter ?), mais dont je peux faire découler machinalement tout ce qui l'a suivie : [...] (XXIX, 181).

Quelle que soit la version privilégiée, il paraît bon de retenir que c'est leur addition contradictoire qui peut à la rigueur donner une idée, au croisement des récits, qu'il y en aurait eu *une* d'histoire biographique dont la matière est « irrécupérable », une fois pour toutes. Et ce n'est pas seulement le fil existentiel qui se divise mais l'écrit qui le présente, fait de répétitions, de reprises (« huit ans, huitième »), de parenthèses, d'amodiations, toujours sous le signe du double (le « cours élémentaire deuxième année »). Il en va ainsi de l'« histoire », celle avec sa « grande hache », l'autre que l'on dénomme « fiction », dont le sens se fractionne et que déplie la phrase inaugurale :

> « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance » : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps (II, 13).

Entre l'histoire particulière et l'Histoire collective, mais aussi entre les « fictions » minuscules, les récits de mémoire, improbables, et l'Histoire

23. *Mémoire, op. cit.*, p. 130.

24. Le chiffre 11, lié par exemple à la mère de Perec (Cécile, dont la date officielle de décès est le 11 février 1943) participe de divers « réglages numériques » dans l'intertexte perecquien. Ainsi, dans « *53 jours* », « les peu nombreuses occurrences du 11 sont d'autant plus révélatrices qu'on les trouve toujours associées, soit à la *fracture* mortelle, soit à l'objet symbolique qui, dans l'univers perecquien, permet de la réduire, c'est-à-dire le *livre* », Bernard Magné, « "53 jours » Pour lecteurs chevronnés...". *Études littéraires*, Vol. 23, n[os] 1-2. Été-Automne 1990, p. 199. On sait que le dernier roman inachevé de Perec devait être aussi en 2 parties, respectivement de 13 et de 15 chapitres, donc en quelque sorte « décentré » comme *W ou le souvenir d'enfance*. Harry Mathews, Jacques Roubaud, « *53 jours* », P.O.L., 1989, p. 191.

avec sa raison ou sa déraison, c'est à la fois leur somme, avec une implacable « logique » que l'individu au quotidien ne peut saisir, et ce qui est vécu dans ses décombres, comme un pouvoir de « néantisation ». Véritable machine infernale à désintégrer l'histoire individuelle, sa fonction est immuable : elle évacue les petites histoires du quotidien, qui ne sont que des vestiges générateurs de « fictions autobiographiques ». À l'autre bout, les fantasmes d'enfant en remarquent les effets, à leur manière, palliant le vide creusé par l'Histoire, sous une double enseigne : « la guerre, les camps ». Au départ de ce chapitre II dans lequel tout ce qui s'avance se dédouble, pour commencer l'*histoire* de sa vie, il n'y aurait déjà eu plus rien : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance ». Par l'auto-citation, l'in-cision de ce qu'on a pu avancer, l'indécision que cela propage, même si l'on retient sa forme négative, s'engage, en lieu et place du récit impossible de son histoire, un *métadiscours de l'inénarrable — autobiographique*. C'est sous le démon de la division et de la répétition que prendrait forme une écriture « de » — plutôt que « sur » — la « disparition ». C'est de la même façon que l'autobiographe de *W,* deux paragraphes après son lapidaire recommencement, réitère, cette fois entre guillemets, la formule, la même et une autre : « "Je n'ai pas de souvenirs d'enfance" : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi » [25]. Tout se narre donc bien sous l'allure d'une reprise. Avancée scissipare qui insiste dans sa re-inscription, un peu plus loin, le « une fois de plus » actualise ce que l'expression signifie et se replace en début de la seconde phrase, signalant que la division au départ est déjà programmée :

> Une fois de plus, les pièges de l'écriture se mirent en place. Une fois de plus, je fus comme un enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait pas ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert (II, 14).

Les réplications, lexicale que souligne telle unité composée (« cache-cache »), syntaxique (les deux relatives : « un enfant qui joue/et qui ne sait pas » ; puis à nouveau la subdivision : « ce qu'il craint / ou désire »), le double infinitif actif / passif, antithétique (« rester caché / être découvert »), créent une forme d'énoncé alternatif dont le sujet / l'objet sont peut-être aussi bien l'existence que l'écriture : l'on raconte pour mieux cacher ce que l'on veut taire ou pour mieux exhiber ce que l'on ne peut dire tout en se masquant davantage. Le même en se divisant rencontre l'autre ou, l'un, en se dédoublant, produit son contraire : si *je* raconte *son* histoire, ce n'est pas cette histoire que je peux raconter mais une autre, celle qui se dérobe sous cette unité nominale, son objet, l'« histoire », mais aussi bien, le « sujet » qui la narre. L'on est toujours déjà deux, singulier et général, individuel et historique. Sous

25. Un texte de Derrida, « Mnemosyne » dans *Mémoires pour Paul de Man,* après un prologue en italiques, et diverses marges préparatoires commence ainsi : « Je n'ai jamais su raconter une histoire ». Cette phrase est reprise un peu plus loin : « Je n'ai jamais su raconter une histoire ». Pourquoi n'ai-je pas reçu ce don de Mnemosyne ? À travers cette plainte, et sans doute pour m'en défendre, un soupçon s'insinue toujours : qui peut vraiment raconter une histoire ? Une narration, est-ce possible ? Qui peut se vanter de savoir ce qu'engage un récit ? Et d'abord la mémoire qu'il réclame ? » Galilée, 1988, p. 27.

chaque titre, sous chaque lettre, sous chaque mot et sous chaque énoncé, dès qu'on y pense, s'en faufile un autre qui le partage. Écrire, c'est diviser [26].

TRIPTYQUE

À cette rupture matérielle dans l'organisation spatiale correspondent diverses ellipses narratives. Entre les deux côtés biographiques (Vilin / Villard), « l'omission porte sur le trajet de Paris à Villard-de-Lans que l'enfant effectue seul » et, surtout, « à la forclusion de tout discours sur la mère dans les souvenirs d'enfance de la seconde partie [27] ». Entre les deux versants fictionnels (le récit du voyage / la description du système totalitaire sur l'île W), la mission confiée à Gaspard Winckler — celle de rechercher l'enfant homonyme, sourd-muet, disparu dans un naufrage ou bien abandonné sur une île déserte — paraît suspendue. À cette « omission » répond une ellipse géographique : l'on passe pour ainsi dire de but en blanc d'Allemagne en Terre de Feu. Sur les cartes, « W n'apparaissait pas ou n'était qu'une tache vague et sans nom » (XII, 90). Sur le plan énonciatif, la disparition de Winckler entraîne sa sortie hors scène, sinon comme narrateur effectif, du moins des marques de la première personne. À la fin du long dialogue au cours duquel Apfelstahl fait le récit à Winckler du naufrage du *Sylvandre,* le récit fictionnel annonce par son silence (« *Je me tus.* Un bref instant, j'eus envie de demander à Otto Apfestahl s'il croyait que j'aurais plus de chance que les garde-côtes. Mais c'était une question à laquelle, désormais, je pouvais seul répondre... ») sa prochaine disparition élocutoire, le suicide en quelque sorte du « narrateur apparent » (« je me tue »). À cette question littéralement suspendue — pourra-t-il retrouver celui dont il porte le nom ? — et depuis laquelle on attend, comme pour un roman-feuilleton, la réponse au prochain épisode, à ces points de suspension qui terminent donc ce récit à narrateur autodiégétique [28] succède dès l'incipit de la seconde partie un récit d'où tout narrateur a non seulement disparu de l'univers de l'île mais qui, encore, a effacé toute marque de sa présence dans le discours. À un récit pris en charge par son principal protagoniste fait suite un autre qui adopte tous les traits d'une apparente objectivité, à la façon d'un guide ethnographique au narrateur anonyme pour lequel le sujet réel du discours retire ses marques les plus visibles : « Elle [l'île W] est orientée » [...] / « Le voyageur égaré, le naufragé volontaire ou malheureux, l'explorateur hardi [...] » (XII, 89). Au sujet « Winckler », à la première personne, se substitue un sujet topographique quasi-homonyme quant à l'initiale, l'île « W », bref, un récit où un espace, un territoire, entre « plus de mille », est aussi l'homophone d'un pronom de la troisième personne. Ainsi, le faux Winckler disparaît comme première personne de narration au moment où celui qui le charge de

26. L'énoncé initial (« Une fois de plus, les pièges de l'écriture se mirent en place ») en cache bien un autre, « épithétique » : « une fois de plus, les pièges de l'écriture *se reflètent* en place ». Ricardou donne une analyse détaillée de cette phrase dans *Éléments de textique (V),* document de travail, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, 1991, pp. 31-34.

27. Ribière, art. cit., p. 26-7 ; et Ph. Lejeune, *Mémoire, op. cit.,* p. 63-4.

28. J'emprunte ici la terminologie à G. Genette, *Nouveaux discours du récit,* Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 69.

retrouver son homonyme vient de retrouver sa « trace » (XI, 83). Mais son sort est indissolublement lié à celui de l'enfant éponyme (« *Vous étiez beaucoup plus facile à retrouver que l'autre* »), le seul dont on n'ait pas retrouvé le « corps » parmi les naufragés (« *il y avait un sixième nom sur la liste des passagers* », IX, 65). Selon un rapport encore une fois iso-numérique, dans un groupe de six, il manque un élément (un corps / un chapitre), mystère d'une disparition, dont on ne sait pas, au départ de ce second récit de fiction, de Winckler ou de son double, lequel a pu en rendre compte [29].

On constate alors que cette bi-partition générale, évidente sur le plan *typographique,* annoncée dès la couverture, accentuée sur le plan *tomo(topo)graphique,* masque, sur le plan *diégétique,* une manière de triptyque. Entre les deux textes visibles, on l'a signalé, la partition centrale signale un espace tiers, celui qu'aurait occupé un troisième texte, un texte en quelque sorte « disparu », un texte « perdu » [30]. La graphie du « W » figure bien une imbrication de 3 triangles, l'un pris entre les deux autres, la tête en bas. Y aurait-il un autre « texte », tiers absent qui s'immisce par endroit entre les deux volets qui s'offrent à la lecture ; un texte évidé entre deux textes évidents [31] ? À partir de cet effet d'énigme issu de la juxtaposition de récits apparemment hétérogènes, le travail de lecture va se faire dans cet « entre-deux », ce qu'on appelle « conjonction-disjonction [32] ». Dès lors, contre le dispositif duel — qui dans une première phase de lecture subvertissait tous les aspects usuels qui tendent à renforcer le côté unitaire du livre — se dessine ensuite, depuis la série fictionnelle, une composition en 3 « parties ». La structure bouge, s'instaure un « déséquilibre », un « clinamen [33] ». Or, le paradigme de l'infrastructure ternaire se retrouve dans une lecture d'enfance, *Vingt Ans après* (tome 2) qui fait suite, comme on sait, aux *Trois Mousquetaires,* premier livre d'une double série de trois (dans la trilogie de Dumas et dans la bibliothèque enfantine de Perec) dont le principe est « qu'ils étaient incomplets, qu'ils en impliquaient d'autres, absents, et introuvables » :

29. Il faut signaler que, dans la seconde partie, le récit de fiction prend l'allure d'un récit à narrateur *hétérodiégétique.* Pour Colonna, « Winckler reste l'auteur supposé de cette nouvelle histoire qui n'est plus directement la sienne, mais dont il est bien le chroniqueur », art. cit., p. 17. Mais seul le montage des deux récits permet de présumer qu'un protagoniste de la première partie, l'un des deux Winckler a pu être, explorateur, déserteur ou naufragé, témoin de la société W.

30. Pour Lejeune, c'est la troisième série qui a disparu, *Mémoire, op. cit.,* p. 131.

31. « Ainsi *W* entremêle deux récits dont aucun ne dit au sens propre ce que le lecteur ne peut restituer, stéréoscopiquement, que par leur confrontation, titubant de chapitre en chapitre d'une amnésie à une obsession », *ibid.,* p. 44.

32. « La recherche de sens produite dans *W* par la conjonction-disjonction des textes (l'italique et le romain, les deux parties de l'italique jointes et disjointes par les points de suspension, etc.) et l'énigme de leur rapport », Geneviève Mouillaud-Fraisse, « Cherchez Angus, W : une réécriture multiplie », *Cahiers Georges Perec n° 2,* op. cit., p. 87.

33. Voir le commentaire de Perec sur *La Vie mode d'emploi :* « Il faut — et c'est important — détruire le système des contraintes. Il ne faut pas qu'il soit rigide, il faut qu'il y ait du jeu [...] : il faut un clinamen — c'est dans la théorie des atomes d'Epicure : "le monde fonctionne parce qu'au départ il y a un déséquilibre". Selon Klee, le génie, c'est l'erreur dans le système », « Entretien avec Ewa Pawlikowska », *Littératures* n° 7, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1983, p. 70.

> Le troisième livre était *Vingt Ans après,* dont mon souvenir exagère à l'excès l'impression qu'il me fit, peut-être parce que c'est le seul de ces trois livres que j'ai relu depuis et qu'il m'arrive encore aujourd'hui de relire [...].
>
> *Il y avait pourtant quelque chose de frappant dans ces trois premiers livres, c'est précisément qu'ils étaient incomplets, qu'ils en impliquaient d'autres, absents, et introuvables :* les aventures du *petit Parisien* n'étaient pas terminées (il devait manquer un second volume), Michaël, le *chien de cirque* avait un frère, nommé Jerry, héros d'aventures insulaires dont j'ignorais tout, et mon cousin Henri ne possédait ni *les Trois Mousquetaires* ni *le Vicomte de Bragelonne,* qui me faisait l'effet d'être des raretés bibliographiques, des livres sans prix, dont on pouvait seulement espérer qu'un jour je pourrais les consulter (...) (XXXI, 192, 194-194, je souligne) [34].

Si à un dispositif duel — sur le plan essentiellement matériel — s'en superpose un autre — virtuel — d'ordre principalement narratif et modelé sur un *bibliotexte* [35] à la fois ternaire et lacunaire, alors on peut « redisposer » *W* : il y a non seulement les 3 séries, mais aussi 3 types de récit (romanesque et odysséen ; documentaire ; descriptif et iliadéen [36]), qui semblent correspondre à trois sens du mot « histoire » ici en vigueur (un récit de fiction ; la reconstruction d'une existence individuelle ; l'allégorie d'une Histoire collective, celle du totalitarisme), 3 narrateurs (homodiégétique ; autodiégétique ; hétérodiégétique), et 3 disparitions (l'enfant Winckler ; la mère ; le narrateur Winckler), 3 points de suspension, etc.

TABLEAU 2 [37]

récits	I Winckler	II autobiographie	III la cité W
typographie	*italique*	*romain*	*italique*
répartition	*partie I*	*parties I et II*	*partie II*
type	romanesque « odysséen »	documentaire	descriptif « iliadéen »
voix	homodiégétique	autodiégétique	hétérodiégétique
« histoire »	fiction individuelle	individuelle/collective	fiction collective
disparition	l'enfant	la mère/le père	le narrateur

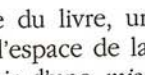
34. Le numéro du chapitre dans lequel la référence s'insère est bien sûr loin d'être indifférent 3 + 1.

35. Voir Ricardou : il s'agit de « l'ensemble des textes évoqués nommément dans un texte », *Nouveaux Problèmes du roman, op. cit.,* p. 304.

36. Queneau établit cette distinction (« toute grande œuvre est soit une *Iliade* soit une *Odyssée* ») dans *Bâtons, chiffres et lettres.* Les odysséees sont des « récits de temps pleins », tandis que les « iliades sont au contraire des recherches du temps perdu : devant Troie, sur une île déserte ou chez les Guermantes ». Gallimard. « Idées », 1965, p. 116-7.

37. C'est plûtôt dans un W, les trois triangles qui dessinent la lettre qu'il faudrait présenter le tableau, figurant alors moins le graphème qu'une articulation en chevron puisque les récits ne font pas simplement qu'alterner ; ils s'imbriquent, rentrent l'un dans l'autre.

Cette tri-partition narrative offre encore une image très simplifiée du montage. En effet, le récit I est fait de 3 parties : s'il est au départ (1) un récit de type autodiégétique, il est constitué, dans sa seconde moitié, (2) d'un dialogue (chapitre V) à partir duquel Apfelstahl devient peu à peu, en racontant le naufrage du *Sylvandre* et les recherches conduites par le *Bureau Véritas,* (3) le narrateur d'un récit métadiégétique (chapitre VII). De son côté la série III n'est pas sans changer de registre. Au reportage géographique succède la présentation de la cité olympique qui ne devient tout à fait inquiétante que de manière très progressive, comme si sa dérive inhumaine ne résultait que d'une logique de la description exhaustive. Quoi qu'il en soit, l'hypothèse selon laquelle un intertexte, *Les Trois Mousquetaires,* peut tenir lieu de modèle triadique, implique sitôt l'ombre d'un quatuor [38]. Davantage, rien dans *W* qui n'aille par trois qui ne soit fréquemment suivi d'une quatrième unité. Ainsi, dès le premier chapitre, les quatre occurrences du proustien adverbe « longtemps » : « *J'ai longtemps hésité* [...] » / « *Longtemps j'ai voulu garder* [...] » / « *Longtemps je demeurai indécis.* » / « *Longtemps j'ai cherché les traces de mon histoire* [...] » (9-10). Le graphe W n'a-t-il pas 4 côtés avant de dessiner 3 triangles imbriqués : des morceaux s'emboîtent, nous retournons au puzzle, à son principe articulatoire. Dans le passage sur la lettre hébraïque — objet de nombreux commentaires [39] —, ce « signe [qui] aurait eu la forme d'un carré ouvert à son angle inférieur gauche »



peut donner une image du livre, un texte à 4 côtés dont l'un resterait à concocter, dans l'espace de la lecture. Le chapitre IV qui insère ce qui aurait tout l'air d'une *mise en abyme de la structure lipographique* est lui-même, on l'a vu, un peu « à quatre côtés ».

> Tout le monde s'extasie devant le fait que j'ai désigné une lettre hébraïque en l'identifiant : le *signe aurait eu la forme d'un carré ouvert à son angle inférieur gauche,* quelque chose comme
>
>
>
> et son nom aurait été gammeth, ou gammel [1]. La scène toute entière, par son thème, sa douceur, sa lumière, ressemble pour moi à un tableau, peut-être de Rembrandt ou peut être inventé, qui se nommerait « Jésus en face des Docteurs » [2] (IV, 22-3, je souligne).

38. À l'entrée 101 de *Je me souviens,* on sait que les « mousquetaires du tennis » étaient bien quatre, Hachette, 1978, p. 35.

39. W. Motte, art. cit., pp. 121-122 ; Cl. Burgelin, *op. cit.,* pp. 165-66 ; M. Ribière, art. cit., pp. 27-30 ; Ph. Lejeune, « La Lettre hébraïque » dans *Mémoire, op. cit.,* pp. 210-231.

Ce côté non tracé, interrompu ou suspendu de la lettre hébraïque, renverrait à toutes les structures incomplètes, à toutes les organisations qui font la part du vide, du creux et de l'omission — par exemple, le chapitre manquant depuis le centre décalé et décalant de *La Vie, mode d'emploi* [40], le chapitre cinq de *La Disparition* ou celui autobiographique de *W* —,aux multiples traductions diégétiques, (ces « trous » construits par l'architecture dans laquelle l'affabulation se moule), sortes de « figuration » de ce qui apparaît comme « central » dans le texte et l'intertexte perecquien, suivant une économie de « suppression » qui semble découler du « système ». Le graphe « W », lettre, initiale ou crypte, serait l'emblème de cette structure ouverte. Cette « crypte » entr'ouvre l'espace de la lecture, d'une lecture qui ne saurait être *monologique*.

PARADIGME DE L'OMISSION

C'est pourtant à partir de la série autobiographique, notamment depuis les scènes qui tournent autour de l'idée de « suspension » que l'on tend à expliquer « les perturbations narratives » (les chapitres à la charnière des deux parties « anormalement juxtaposés » [41]). En général, l'on tend à interpréter toutes les matério-ruptures, et le montage de *W*, comme les figurations spatiales d'un « manque » préexistant, d'ordre précisément psycho-existentiel (*W* s'est écrit « dans le prolongement de la psychothérapie faite en 1949 » [42]), comme s'il s'agissait d'une suspension imposée apparemment par l'Histoire (« le grand naufrage de l'Holocauste ») ou l'histoire individuelle (la disparition de la mère) sur la forme du récit. Ainsi interprète-t-on les « silences » et les « trous » du récit comme un « montage de symptômes, laissant le lecteur affronter seul le problème de l'interprétation ». Davantage, de Burgelin à Lejeune, on réduit les séries fictionnelles à la catégorie de « fantasme » : la fiction est fantasme. Or, si le système de W est bien issu d'« un fantasme enfantin », il est surtout devenu, tel qu'il se donne à lire, une « reconstitution » (prière d'insérer). Pour d'autres critiques, même si l'on s'attache à montrer comment le récit autobiographique « prend à son compte les procédés d'écriture à l'œuvre dans la fiction » pour conclure

40. Donc 99 chapitres au lieu de 100 et « c'est le chapitre 66 qui disparaît ou plus exactement ce qui aurait dû être le chapitre 66, car il y a évidemment un chapitre 66 dans le roman, mais c'est celui qui aurait dû être le chapitre 67 », B. Magné, « Le Puzzle, mode d'emploi, petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie, mode d'emploi* de Georges Perec », *Texte 1*, 1982, note 2, p. 77 ; voir le commentaire de Magné sur les diverses systémisations du système du manque, *ibid.*, pp. 83-85 ; par exemple, le « compendium » du chapitre 51 central où il manque un vers : « ce qui fait sens ici, au-delà d'une supplémentaire occurrence, certes décisive, du manque, c'est la *place* de ce lieu absent, de ce lieu vide, de cette cave faisant cavité », *ibid.*, p. 85.

41. « Les perturbations narratives que l'on y relève s'apparentent bien, elles aussi, à la suspension. Le récit autobiographique *leur assigne donc indirectement une cause :* elles seraient le *symptôme d'un traumatisme* dont l'autobiographie révèle, en creux, l'existence » [je souligne], M. Ribière, art. cit., p. 27. L'emplacement de la rupture *tomographique* qui marque le changement de régime narratif dans ce qui se présente bien dans une *continuité typotopographique* se trouve expliqué par des éléments biographiques, âge de Perec trouve expliqué selon des indications biographiques, âge de Perec (*six ans* / sixième chapitre de fiction) au moment de la séparation d'avec sa mère, et date officielle de décès (*11* février 1943/11 chapitres de la première partie). *Ibid.*

42. Les trous du récit seraient encore des représentations de la « mémoire comme un trou », *Mémoire, op. cit.*, p. 68.

qu'« au-delà des différences génériques, l'écriture autobiographique ne se distingue pas fondamentalement de l'écriture fictionnelle », c'est le plus souvent sous l'angle de la série autobiographique que se déchiffre la fiction : celle-ci en est réduite à n'être que la transposition de données biographiques [43]. Non seulement la série fictionnelle se décrypte en fonction d'allusions à l'histoire personnelle ou collective mais le *récit* autobiographique lui-même en est réduit à ses *matériaux* [44]. Si l'écriture de l'autobiographie s'est accomplie comme une « lecture », une « extension du récit de fiction » [45], le fait que Perec ait conservé la priorité de la fiction dans l'ordre du volume qui est celle de son antériorité génétique conduit bien à envisager, de façon plus décisive, ainsi que le souligne Mireille Ribière, comment « l'autobiographie *travaille* les données biographiques de la même manière que la fiction » [46] et, plus largement, quels sont les *liens* textuels qui articulent, au-delà des différences génériques, typographiques, de leur découpe et de leur espacement, les multiples séries. Mais là encore une fois, même quand les analyses s'attachent à montrer comment les deux textes sont « inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul » (prière d'insérer), et quoique l'on puisse révéler les régulières ressemblances littérales translinéaires, ou « sutures » [47] entre les sections hétérographiques contigües attestant une « continuité sous-jacente » sur l'ensemble de l'ouvrage, on suppose toujours que la fiction « constitue [..] un élément du récit autobiographique », que « l'énonciation autobiographique est [...] en position dominante » : « les deux textes, fiction et autobiographie, sont en relation *hiérarchique* : si la fiction est première dans une chronologie de la lecture (le premier chapitre est fonctionnel), elle reste en fait *soumise* à l'autobiographie [...] » [48]. Bref, les composants de la fiction ne sont retenus qu'en tant qu'ils *représentent,* que ce soit de façon cryptée, indirecte ou allusive, des évènements biographiques. On y trouve une « origine » du côté de l'expérience *bio*-graphique, étant entendu que tout dispositif *graphique* n'en serait qu'une *traduction,* d'où la valorisation de la série existentielle en réduisant un tout, en l'occurrence polylogique, à l'une de ses parties. On connaît le credo, l'existence précède toujours l'écriture. Or c'est bien cette dichotomie (qui gouverne couramment l'opposition entre « l'homme et l'œu-

43. Ainsi de la naissance de Winckler qui « transpose des évènements biographiques tels que la date de naissance de l'auteur et celles du décès de ses parents », M. Ribière, art. cit., p. 26.

44. « Les points de repère biographiques, matériau transformé dans et par l'écriture, ne génèrent pas seulement l'anecdote fictionnelle, ils fournissent le système numérique qui ordonne à la fois le récit de fiction et l'ensemble du volume dans lequel il s'inscrit ». Encore : « le récit de fiction devient un document autobiographique au même titre que les textes de jeunesse largement annotés du chapitre VIII » Ibid., p. 26-7.

45. *Ibid.*, p.25. « L'insert autobiographique assure ainsi, en partie, la *lisibilité* du récit de fiction [...] » (27, je souligne).

46. *Ibid.*, p. 32 (je souligne).

47. Bernard Magné, « Les sutures dans *W ou le souvenir d'enfance* », *Cahiers Georges Perec n° 2, Textuel* 34/44, n° 21, 1988.

48. *Ibid.*, p. 41 (je souligne).

vre [49] ») qui est en jeu à travers les entrelacs hétérographiques, l'imbrication des séries et la dicho-scriptomie, en quelque sorte simulée, de *W*.

De même, lorsqu'on rapproche *W* du lipogramme *La Disparition* [50], c'est à partir de l'hypothèse selon laquelle le « procédé » serait « le moyen d'exprimer (outil formel plus que symbole) le vide, l'absence, la mort qui sont au centre » de l'entreprise de Perec [51]. Quand on rapproche encore *W* de *La Vie, mode d'emploi,* c'est dans le même sens que l'on interprète l'entreprise inachevée de Bartlebooth qui meurt à sa table de travail : « le dernier trou à combler dans le quatre cent trente-neuvième puzzle a la forme d'un X, mais la dernière pièce qui reste à poser a la forme d'un W » [52]. Ainsi, « l'organisation formelle » de *La Disparition* (le rapport *arithmotomo(topo)graphique* entre l'emplacement du chapitre disparu et le rang alphabétique de la lettre E), un ensemble d'intertextes effectifs *(Moby Dick, Don Giovanni)* convoqués selon un fil chromatique (la blancheur), ou bien tout leitmotiv — qu'il s'agisse du mot « bourdon » dans le sens de coquille typographique consistant « en l'omission d'un élément quelconque » ou des allusions à l'aspect physique du caractère disparu —, tout ce qui finalement conduit « à placer la poétique de la lettre au centre de l'entreprise de Perec » se trouve ramené à un commun dénominateur pour signifier l'« absence absolue » [53]. Écriture noire « pour blanc [54] », qu'il s'agisse de puiser dans l'intertexte perecquien, tout ce qui est allusion aux « moyens », aux conditions matérielles de la représentation, est réduit, de façon toute monosémique, à n'être que le signe d'un manque inaugural d'ordre existentiel : « puisque E figure les parents de Perec, et que la littérature forme pour lui une parenté retrouvée, il s'ensuit que E, la lettre, mène à la littérature » [55].

Se vérifierait ainsi à l'échelle de toute l'œuvre perecquienne une topique de l'incomplétude, une « isotopie du manque ». Certes, pour

49. Voir « "L'Homme et l'œuvre" ou comment en sortir » d'Eric Beaumartin, *Cahiers Georges Perec* 4 « Mélanges », Éd. du Limon, 1990, pp. 9-13.

50. Par exemple : « S'il était licite de se hasarder à noircir cette page blanche, on pourrait dire que, dans cet espace où rien n'est dit, le faux Gaspard Winckler part pour W et le petit Georges Perec part pour Villard, quittant sa mère qu'il ne reverra jamais (elle mourra à Auschwitz). En fait, dans cette page blanche, c'est l'explosion de l'univers (fictif, pour Winckler, « réel » pour Perec), qui *fonde* le texte. En ce sens, *W* pourrait aussi s'appeler *La Disparition*. C'est dire que les liens des deux (deux ?) textes n'apparaîtront qu'à des lectures successives », Anne Roche, « SouWenir d'enfance », *Magazine littéraire*. Numéro spécial « G. Perec, mode d'emploi », mars 1983, n° 193, pp. 27-28.

51. Harry Mathews, « Le Catalogue d'une vie », *Magazine littéraire*, 193, 1983, p. 14, cité dans Motte, p. 113. Warren Motte reconduit toute la « poétique de la lettre au centre de l'entreprise de Perec » sous le signe de l'être, vivant ou mort : « Concluons : la lettre chez Perec renvoie aux *origines* [je souligne]. Le E de *la Disparition* figure ses parents ; le W est souvenir d'enfance, caractère de la judéité. La lettre devient aussi signe de la mort, de l'exil, du vide, et signe de clôture textuelle : le E tue les personnages de *la Disparition*, l'histoire de l'île de W finit dans les camps, Bartlebooth meurt un W à la main », p. 122.

52. *Ibid.*, p. 122.

53. *Ibid.*, pp. 115-6, 122 (je souligne).

54. Voir le sonnet de Jacques Roubaud en exergue (« noir pour blanc ») et le Post-scriptum de *La Disparition* : « Ainsi naquit, mot à mot, noir sur blanc, surgissant d'un canon d'autant plus ardu qu'il apparaît d'abord insignifiant pour qui lit sans savoir la solution, un roman... ».

55. W. Motte, art. cit., p. 123.

Bernard Magné, à l'inverse, « le manque serait moins un effet de réel ou un mythe personnel qu'une structure textuelle » [56]. Toutefois, si l'objet d'une lecture est d'assigner à maint aspect d'une œuvre une signification unilatérale, par exemple, sous le chef d'une récurrente « allégorie métatextuelle du manque au plan de la structure d'ensemble » [57], telle ligne interprétative, se fonderait-elle sur des analyses au demeurant convaincantes, n'en serait pas moins tout aussi monologique que les explications psycho-critiques. Non seulement l'œuvre de Perec semble trouver sa résolution dans l'ouvrage qui est *a priori* le plus autobiographique, non seulement oublie-t-on d'interroger le fait que la plupart des intertextes intégrés, récrits, transposés, etc., dans cette œuvre appartiennent à la catégorie surtout « romanesque » [58], mais l'on a pu constater la même démarche réductrice quand on s'en tient au texte de *W*. Il y aurait une *finalité autobiographique* de l'œuvre perecquienne qui rendrait compte aussi bien de toutes les aventures « métatextuelles » en reversant au chapitre de l'Histoire ou de l'histoire individuelle tous les récits de fiction dont l'unique fonction serait de matérialiser un certain paradigme de l'omission.

FICTIONS AUTO(BIO)GRAPHIQUES

Si c'est bien au lecteur de construire « le lieu d'où l'alternance des deux séries prend sens » [59], ce lieu n'est pas abstrait, il est cet espace graphique *entre* fictions, autobiographies et « métatextes ». Cette disposition singulière du récit qui se propose à la lecture, qui lui indique sa place, si tant est qu'il y en ait une définissable, cet espace n'est pas ici signifié (*seulement* l'objet d'une représentation) mais signifiant : il participe de ce qui se représente entre les séries. Or non seulement a-t-on un ouvrage qui, tout en les ayant intégrées, outrepasse diverses dichotomies apparentes (les « deux textes », la fiction / l'autobiographie, l'histoire / l'Histoire, l'existence / l'écriture, les deux parties, les deux typographies, les deux séries imaginaires, les deux « côtés » autobiographiques), mais telles autres partitions théoriques ne peuvent

56. « Le manque, sous la forme privilégié de l'usure, aurait alors pour but paradoxal de *remplir* l'immeuble, d'y assurer la présence d'un vécu en en multipliant les traces. Il serait du côté de la "vie", bref de la représentation. Sans doute, à un second niveau, peut-on lire cette *prolifération des manques* comme un thème récurrent à valeur autobiographique (mort du père, disparition de la mère...). Il serait alors du côté d'une vie, bref de l'expression. Mais, sitôt évoqué, le titre du livre, en sa dualité, suggère une toute autre lecture : du côté du "mode d'emploi", bref de la narration. *Le manque serait moins un effet de réel ou un mythe personnel qu'une structure textuelle* », « Le Puzzle, mode d'emploi », art. cit., pp. 81-82 (je souligne).

57. Ainsi la forme du « carré ouvert à son angle inférieur gauche » non seulement « commande toute l'armature distributionnelle de *La Vie, mode d'emploi* » en ce qu'elle prévoit des infractions dans un système contraignant d'ordination et de distributions d'éléments présélectionnés mais emblématise « les trois motifs de la famille, de la judéité et de l'écriture *qui travaillent toute l'œuvre de Perec* » « Le Puzzle, mode d'emploi », art. cit., p. 84 (je souligne).

58. Il y a des micro-récits (« mère-fils-naufrage », « témoin-survivant-récit », puisés dans le répertoire du roman d'aventure, de formation ou de navigation dont nous trouvons les modèles dans tout le roman du dix-huitième et dix-neuvième de Defoe, Fielding à Poe, Verne, Melville et James. Voir Mouillaud-Fraisse, art. cité, p. 88. Pour l'intertexte autobiographique, voir Magné « *53 jours* », art. cit., p. 198.

59. « Perec veut faire jaillir le sens et l'émotion d'un système de juxtaposition, en contraignant le lecteur à prendre en charge l'imagination de ce qui relie les éléments », *Mémoire, op. cit.*, p. 70.

non plus être reçues chacune *indépendamment* comme un « lieu » clos et originaire d'où un montage prendrait « forme » et « sens ». Le récit dans son ensemble ne peut être saisi qu'au regard des divisions possibles du volume : *un tel récit ne se dégage que du jeu de ses parties.*

Non seulement ne veut-on pas remarquer la différence qui sépare tel sujet d'énonciation de *W* d'une éventuelle déclaration paratextuelle (interview, avant-texte, document, etc.) mais encore oublie-t-on de souligner que, *dans ce livre,* ce qui se dit en romain dans la partie autobiographique ne peut absolument pas avoir la même « teneur », la même « valeur de vérité », que ce qui se dit en italiques. L'on oublie encore d'insister sur le fait que le dérèglement de l'alternance mécanique à partir de l'ellipse bi-partitive implique le *décalage virtuel d'une série sur l'autre* — de la fiction sous l'autobiographie, et inversement —, puisque chacune se trouve *l'une à la place de l'autre.* Rappelons que cette interversion des deux pôles « fiction et vérité », Queneau la voyait à l'œuvre entre *L'Iliade* et *L'Odyssée* : « on peut dire que la fiction a consisté soit à placer des personnages imaginaires dans une histoire vraie, ce qui est *L'Iliade,* soit à présenter l'histoire d'un individu comme ayant une valeur historique générale, ce qu'est *L'Odyssée.* »

Nul doute que ce qui se dégage du mode d'exposition, c'est une impression de manque. Le texte *imprime* plutôt qu'il n'*exprime* le vide. Perec dit de la fin d'un grand nombre de romans, des *Trois Mousquetaires* à *Pierrot mon ami,* « nous ressentons un trou » [60] ; et de *L'Éducation sentimentale* : « a-t-on jamais mieux exprimé le vide ? ». Des phrases lapidaires, rythmées, incisives, jouant sur l'accélération temporelle, et les alinéas : « Il voyagea. / Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. / Il revint. / Il fréquenta le monde, et il eut d'autes amours encore » [61]. Rapprochons ce passage, puisqu'il s'agit de pastiche, du début de la seconde partie de *W,* juste après l'ellipse : « du temps passait. Il y avait des saisons. On faisait du ski ou les foins. Il n'y avait ni commencement ni fin. Il n'y avait plus de passé, et pendant très longtemps il n'y eut pas non plus d'avenir ; simplement ça durait. On était là. [...] » (*W,* XIII, 94), enfin, des vers de Queneau d'où sont tirés les épigraphes de *W* : « Le monde était changé, nous avions une histoire, / je me souvenais d'un passé [...] ».

D'un côté, l'« indicible », c'est ce qui aurait « déclenché » l'écriture : « Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est l'indicible (l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenché) » (VIII, 58-9). Toutefois, l'écriture *produit* le sentiment de l'inexprimable (« je sais que je ne dis rien ») sans qu'elle ait pourtant *voulu* l'exprimer (« Je ne sais pas si je n'ai rien à dire »). L'écriture *révèle* alors ce qui l'a déclenchée : « l'indicible », « l'irrémédiable ». La nouvelle de Melville, *Bartleby,* était pour Perec le parfait exemple d'un texte qui

60. « Lettre inédite » à Denise Getzler, *Littératures* n° 7, *op. cit.,* p. 62.
61. Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 1952, p. 448.

suscite telle impression de vide « non pas comme une fin, mais en tant que tel » : « *Bartleby* a ceci de particulier qu'il est, pour moi, tout entier contenu dans ce sentiment trouble — l'étrangeté, l'éloignement, l'irrémédiable, l'inachevable, le vide, etc. » [62]. Il est moins question, finalement, de « dire l'indicible », de redonner un simulacre de « voix » à une absence de « vie » (« l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie », VIII, 59) — ce qui reconduit toujours plus ou moins la « structure » à une métaphysique de l'inexprimable — que de donner à parcourir l'espace du « récit » d'où quelque chose ne se représente pas (comme l'expression d'un quelque chose que l'on ne peut pas dire), mais *se présente,* depuis la partition des séries, comme *l'effet d'un inscriptible* (un quelque chose qu'on peut effectivement *lire comme étant absent de ce qui est écrit*) :

> C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans *les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes* : [...] je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence : [...] (VIII, 58-9, je souligne).

Aux antipodes de la stratégie de lecture où l'on s'attache à expliquer l'origine d'un texte, la raison de sa fabrique ou celle de sa structure, afin de la reconduire *unilatéralement* à sa face bio-psycho-existentielle, il y a une tournure contraire qui peut tout autant rendre compte de ce qui peut avoir lieu dans *W* mais, cette fois, entre le livre et son lecteur : « évoquer l'irrévocable » : « je n'ai pas d'autre choix que d'évoquer ce que trop longtemps j'ai nommé l'irrévocable » (IV, 22) et qui *re-produit* l'expérience de la perte de « ce qui fut ». « Évoquer l'irrévocable », c'est moins exprimer que redonner « voix » à ce qui littéralement *ne peut plus être re-suscité.* Si l'on cesse d'interpréter *seulement* à partir des décombres de la guerre, de l'Histoire, et des histoires familiales l'obscur objet qui dans le corps de l'autobiographie manquerait ici à s'inscrire, le vide palpable minant sa disposition lipographique, l'on peut imaginer qu'*il n'y a plus loin de l'écriture autobiographique à l'écriture lipogrammatique* (ainsi, c'est un procédé oulipien qui *rend compte* des « Horreurs de la guerre » [63]). Le roman *La Disparition,* loin de recourir à un procédé artificieux et mécanique, loin de revenir à un pur exercice de style, trahirait-il ainsi une condition narrative pour ainsi dire élémentaire ? Car même lorsqu'on prétend « raconter son histoire », on laisse surtout beaucoup de place à ce que, par la force des choses, l'on ne raconte pas. Au travers d'une reconstruction qui, du coup, ne pourra qu'être toujours parcellaire (c'est le topos du genre) se figure, depuis ce qui a pu être finalement dit, le *continent de tout ce qu'on ne dit pas.* Non pas simplement ce que

62. « Lettre inédite », *op. cit.,* p. 63.

63. Voir « Les Horreurs de la guerre » in *La Littérature potentielle,* Gallimard, « Idées », 1973, p. 111-114. Notons avec Derrida que « la parole et l'écriture funéraires ne viendraient pas après la mort, elles travaillent la vie dans ce qu'on appelle autobiographie. Et cela se passe entre fiction et vérité, *Dichtung und Wahrheit* ». *Mémoire pour Paul de Man, op. cit.,* p. 44.

suscite telle impression de vide « non pas comme une fin, mais en tant que tel » : « *Bartleby* a ceci de particulier qu'il est, pour moi, tout entier contenu dans ce sentiment trouble — l'étrangeté, l'éloignement, l'irrémédiable, l'inachevable, le vide, etc. » [62]. Il est moins question, finalement, de « dire l'indicible », de redonner un simulacre de « voix » à une absence de « vie » (« l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie », VIII, 59) — ce qui reconduit toujours plus ou moins la « structure » à une métaphysique de l'inexprimable — que de donner à parcourir l'espace du « récit » d'où quelque chose ne se représente pas (comme l'expression d'un quelque chose que l'on ne peut pas dire), mais *se présente,* depuis la partition des séries, comme *l'effet d'un inscriptible* (un quelque chose qu'on peut effectivement *lire comme étant absent de ce qui est écrit*) :

> C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans *les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes* : [...] je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence : [...] (VIII, 58-9, je souligne).

Aux antipodes de la stratégie de lecture où l'on s'attache à expliquer l'origine d'un texte, la raison de sa fabrique ou celle de sa structure, afin de la reconduire *unilatéralement* à sa face bio-psycho-existentielle, il y a une tournure contraire qui peut tout autant rendre compte de ce qui peut avoir lieu dans *W* mais, cette fois, entre le livre et son lecteur : « évoquer l'irrévocable » : « je n'ai pas d'autre choix que d'évoquer ce que trop longtemps j'ai nommé l'irrévocable » (IV, 22) et qui *re-produit* l'expérience de la perte de « ce qui fut ». « Évoquer l'irrévocable », c'est moins exprimer que redonner « voix » à ce qui littéralement *ne peut plus être re-suscité.* Si l'on cesse d'interpréter *seulement* à partir des décombres de la guerre, de l'Histoire, et des histoires familiales l'obscur objet qui dans le corps de l'autobiographie manquerait ici à s'inscrire, le vide palpable minant sa disposition lipographique, l'on peut imaginer qu'*il n'y a plus loin de l'écriture autobiographique à l'écriture lipogrammatique* (ainsi, c'est un procédé oulipien qui *rend compte* des « Horreurs de la guerre » [63]). Le roman *La Disparition,* loin de recourir à un procédé artificieux et mécanique, loin de revenir à un pur exercice de style, trahirait-il ainsi une condition narrative pour ainsi dire élémentaire ? Car même lorsqu'on prétend « raconter son histoire », on laisse surtout beaucoup de place à ce que, par la force des choses, l'on ne raconte pas. Au travers d'une reconstruction qui, du coup, ne pourra qu'être toujours parcellaire (c'est le topos du genre) se figure, depuis ce qui a pu être finalement dit, le *continent de tout ce qu'on ne dit pas.* Non pas simplement ce que

62. « Lettre inédite », *op. cit.,* p. 63.

63. Voir « Les Horreurs de la guerre » in *La Littérature potentielle,* Gallimard, « Idées », 1973, p. 111-114. Notons avec Derrida que « la parole et l'écriture funéraires ne viendraient pas après la mort, elles travaillent la vie dans ce qu'on appelle autobiographie. Et cela se passe entre fiction et vérité, *Dichtung und Wahrheit* ». *Mémoire pour Paul de Man, op. cit.,* p. 44.

l'on veut taire, ou ce que l'on ne peut plus dire parce que cela a disparu de la mémoire, mais ce que nécessairement l'on tait par le simple fait de dire autre chose : on escamote toujours la part d'ombre que « porte » ce qui se dit [64]. Qu'une autobio*graphie* s'expose de manière partitive, c'est moins adopter une forme de récit fragmentaire parce qu'on se restreint aux fragments d'une vie que de permettre que tel isomorphisme rende sensible la contrainte en quelque sorte générique d'une condition narrative.

AUTOLIPO(BIO)GRAPHIES

Il peut ainsi advenir que l'organisation d'un livre ait été foncièrement déterminée par son « espace » de parution. Même si certaines études le rappellent, on ne tire pas toutes les conséquences du fait que *W ou le souvenir d'enfance* possède tous les caractères du roman feuilleton. En tenir compte permet d'expliquer la facture tout à fait singulière d'un livre qui, de bout en bout, semble échapper à un principe d'organisation conventionnel, monologique. Certes, Perec aurait pu remanier son « autobiographie » lors de la rédaction du texte définitif, évincer certains aspects accidentels liés aux contraintes du genre. Il semble plutôt qu'il ait poursuivi la logique de cette contrainte tout en la détournant. S'il n'a pu jusqu'au bout se plier à l'obligation chronique, en échappant à celle-ci, il a conçu un nouveau lieu (qui joue entre les textes multiples, intègre son péritexte et son bibliotexte), une « plate-forme » d'expérimentation pour une *mise en page* inédite, un autre *découpage,* une *sériation* nouvelle du récit où interviennent, de manière tout à fait déterminante, des paramètres que l'analyse du récit a tendance à négliger : le paramètre, certes, typographique, mais non moins, ce que j'ai appelé le paramètre *tomo(topo)graphique* et, principalement, dans la mesure, où l'on aurait affaire à un texte « chiffré », à un texte réglé selon des facteurs *arithmo*tomo(topo)graphiques. Au regard de la composition du livre, les rapports qui unissent la typographie, la découpe, la répartition, ainsi que l'enveloppe du livre (son « péritexte ») relèvent non pas d'un chiffre singulier mais d'un principe polylogique mettant en jeu une variété de bases arithmiques. On connaissait la fascination pour l'inventaire chez Perec, pour l'énumération, pour toutes les tentatives d'exhaustion du « réel » par l'écriture, la mise en catalogue. Disons que celui-ci semble aller de pair avec une manie pour l'énumération progressive, pour ce que l'on devra bien nommer, une *poly-numération* textuelle.

La disposition de l'ouvrage entraîne plusieurs conséquences. D'abord, toute identification usuelle entre un volume et un texte, ainsi que leur respective fonction unificatrice, se voient directement mises en cause. La division travaille au départ l'unité, celle d'un tome dans la

64. Sur cette vaste question, je me tiendrai à deux remarques : d'un côté, tout geste représentatif est à la fois issu d'une *scripto-censure* — ce qui est retenu par l'écrit se fait nécessairement au détriment de ce qui ne l'est pas ; d'un autre côté, tout geste représentatif entraîne l'*effacement complémentaire* non seulement de ce qui rend la représentation possible, par exemple « la matière signifiante », mais aussi de tous les aspects non représentés de l'« objet » que se donne et construit l'écrit. Voir notamment, « Le matérialisme textuel » dans *Nouveaux Problèmes du roman, op. cit.*, pp. 184-186 ; « L'appréciation », dans *Le Théâtre des métamorphoses,* Seuil, 1982, pp. 19-23, de Jean Ricardou.

bibliothèque et, du coup, l'équation entre un écrit et un genre défini [65]. Ensuite, le livre n'est pas un simple montage de deux textes hétérogènes. Et ce n'est pas davantage la multiplicité des sections, des séries, des typographies et des régimes distincts qu'il faut prendre en compte, mais leur *conjugaison*. Ce qui vacille, c'est non seulement toute assimilation de l'opus à un unique genre, mais la construction d'ensemble serait polylogique, suivant en quelque sorte le schéma d'une *numération* : 1 : l'unité « livre » ; 2 : la dichotomie générale ; 3 : la deuxième partie révèle un troisième récit ; 4. le « récit » autobiographique se partage en deux ; principe de production qui relève, dirait-on, d'une *scissigraphie,* de la division du « sujet » par redoublement, d'une dualité née de la ressemblance ou de la répétition. Bref, tout dans la manière dont se présente ce livre semble signaler qu'il s'est moulé dans un espace calculé, celui-ci jouant en quelque sorte le rôle d'une forme, certes mobile, mais contraignante avec laquelle la représentation, qu'elle soit biographique ou romanesque, a dû « composer ». Les mécanismes, que l'on peut dire « inventaires », procèdent de l'énumération, de la reprise, de la scission.

Au départ de l'écriture de *W,* il y avait bien l'« idée d'un feuilleton ». Pour Perec, cette idée d'une forme devait bien jouer le rôle d'une contrainte, et c'est en pensant au procédé lipogrammatique qu'il mit en œuvre la fiction *W* : « l'idée d'un feuilleton » [...] À vrai dire, en me posant la question, je me suis demandé s'il m'était vraiment indispensable d'avoir recours à une stimulation extérieure, qui jouerait pour *W* le rôle que l'absence d'E joua pour *La Disparition* ; [...] [66]. Ce passage est introduit en ces termes : « *c'est lié à la chose écrite elle-même,* au projet de l'écriture comme au projet du souvenir ». Si l'on insiste sur les intertextes romanesques de *W*— l'œuvre puise dans les domaines du roman d'aventure, d'exploration et du récit d'énigme [67] —, bref, aussi bien dans le corpus de la « paralittérature », c'est que cela est ainsi lié au dispositif lipographique. Quelles qu'en soient les raisons — *avant* ou bien *au cours* de l'expérience d'écriture — ou quelles qu'en soient dans le texte les « motivations », le montage vient du *roman feuilleton. Forme de récit en suspension ou l'on prend bien soin d'arrêter l'épisode au moment le plus palpitant, où l'on attend chaque fois la suite au prochain numéro* [68]. Le feuilleton, c'est d'abord l'art de la coupe et du blanc, entre des parutions successives. Les lettres énigmatiques, abréviations, ellipses, points de suspensions, histoires de fractures, divi-

65. Telle *lecture,* à n'être qu'autobiographique vis-à-vis d'un tel ouvrage, en restera, pour le moins, tout à fait *monologique.* Je me réfère ici au second sens du mot « autobiographie », exactement à celui de l'adjectif « autobiographique » qui a, selon Lejeune, « vocation à prendre » le sens de « poème, roman, histoire - autobiographiques... ». « Le pacte autobiographique (bis) » *Poétique* 56, nov. 1983, p. 420.

66. Lettre à Maurice Nadeau, *Mémoire, op. cit.,* p. 97.

67. Comme le remarque Mouillaud-Fraisse, à propos d'un des intertextes supposés, « le Mystère de Marie Roget », « entre les conjectures de Dupin et la conclusion de M. Poe » intervient « pour des raisons que nous ne spécifierons pas », mais qui « sautent aux yeux de nombreux lecteurs », une coupure « dans le manuscrit », art. cit., p. 88.

68. Les dix-neuf épisodes publiés dans *La Quinzaine Littéraire* correspondent, « à quelques modifications près dans le découpage », aux dix-neuf chapitres des deux séries fictionnelles, Ribière, art. cit., note 3, p. 35.

sions, espaces intercalaires, variations typographiques, etc., seraient dès lors les signes scriptographiques d'une *contrainte topomorphologique*. Selon cette hypothèse et puisque la série auto*bio*graphique ne constitue qu'une part du livre, pour qualifier *W*, je ne peux résister à forger le label d'*autolipo(bio)graphie*. Dans cette prosopopée [69], l'absence parle à travers ce lieu virtuel où se disjointent et se rassemblent les récits, dans leur *entrelacs tomo(topo)typographique*. Tout se passe comme s'il s'agissait, depuis sa disposition matérielle, dans la forme évidée du récit, dans son mode d'exposition, dans sa mise en espace, ses décrochements, ses paliers et ses étagements, de *rendre sensible* au lecteur telle impression de manque : « c'est le temps qui passe, le désœuvrement, le creux, le vide, la mélancolie, le cafard, le souvenir, l'irrémédiable » [70]. Il n'est pas question de s'en tenir à ce que Perec a voulu faire. Mais il s'avère que ce qu'il produit avec ce livre ne me paraît pas très loin de ce qu'il a recherché : à l'image de ce qu'on peut ressentir à la lecture de *Bartleby le scrivain, présenter un texte qui soit l'expression la plus achevée de l'inachevable* : « il en est l'expression, à ma connaissance, la plus achevée » [71].

69. Doit-on lire *W* comme une prosopopée, cherchant à donner une voix à la mort, à faire parler les morts ? Le sentiment de la mort constitue le sujet de l'énonciation autobiographique puisque son sujet commence par ne pas être là : « la prosopopée reste une voix fictive, mais je crois que d'avance elle hante toute voix dite réelle et présente », Derrida, « Mémoire », *op. cit.*, p. 62.

70. « Lettre inédite », *op. cit.*, p. 62.

71. *Ibid.*, « Par *Bartleby*, l'homme de Wall Street découvre le revers du monde, *son moule en creux* », p. 65.

COLLECTION

TRÉSORS DU FRANÇAIS

DICTIONNAIRE DE L'ANCIEN FRANÇAIS A. J. Greimas

DICTIONNAIRE DU FRANÇAIS CLASSIQUE J. Dubois, R. Lagane, A. Lerond

DICTIONNAIRE DU MOYEN FRANÇAIS A. J. Greimas, T. M. Keane

DICTIONNAIRE DE L'ARGOT J.- P. Colin, J.- P. Mével

DICTIONNAIRE ÉTYMOLOGIQUE ET HISTORIQUE DU FRANÇAIS
J. Dubois, H. Mitterand, A. Dauzat

DICTIONNAIRE HISTORIQUE DE L'ORTHOGRAPHE FRANÇAISE
sous la direction de N. Catach

DICTIONNAIRE DE LINGUISTIQUE ET DES SCIENCES DU LANGAGE
J. Dubois, L. Guespin, M. Giacomo, C. et J.-B. Marcellesi, J.-P. Mével

THÉSAURUS LAROUSSE sous la direction de D. Péchoin

Chaque volume relié sous jaquette (15 × 22,5 cm).

LAROUSSE

littérature

MAI 1995 • N° 98

BIOGRAPHISMES

Michel Sirvent
Blanc, coupe, énigme :
« auto(bio)graphies », *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec

Bruno Ackermann
Paratextes et Journal non intime :
le *Journal d'une époque*
de Denis de Rougemont

Susan Marson
Au bord de *L'Asphyxie* : remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc

Pierre-Marie Héron
Sur une biographie attendue de Genet :
la vérité de la littérature

RÉFLEXIONS CRITIQUES

Ambroise Barras
Prolégomènes à toute littérature informatique

Nathalie Piégay-Gros
La mort du sujet, impérialisme et décadence de l'invention dans la tradition critique

Koenraad Geldof
Autorité, lecture et réflexivité :
Pierre Bourdieu et le jugement esthétique de Kant

COUVERTURE : SIMONE MATUSZEK

LAROUSSE